

# ピカソの名声形成の諸要因と 自画像の変遷

松 井 裕 美

はじめに

今日ピカソの名前を聞いたことのない人はいないだろう。その日常の素顔は、生前より多くのメディアで紹介された。ピカソはブラッサイヤリー・ミラー、エドワード・クインなど、著名な写真家のカメラの被写体になった。また制作中のピカソの姿を捉えたジョルジュ・クルーゾの映画『ミステリアス・ピカソ』 *Le Mystère Picasso* は、1956年のカンヌ映画祭で審査員特別賞を受賞した。伝記や回想録、新聞やテレビのインタビューも生前から多く出版・放送されている<sup>1)</sup>。

このように彼の姿は天才のアイコンとして、人々の関心と好奇の眼差しにさらされてきたが、人々が彼に抱くイメージは必ずしも一様ではない。例えば1970年の『ユーロップ』誌で紹介された、フランスの中学生を対象としたあるアンケート結果を見てみよう<sup>2)</sup>。まず教員は生徒たちに三つの項目のアンケート調査を行なった。第一の項目はピカソの人格に興味があるかという質問、第二の項目はピカソの作品に興味があるかという質問、そして第三の項目は、知っている限りでいいのでピカソの作品が好きか嫌いか問う質問だった。結果、人格に関心がある生徒が全体の83パーセントを占めたのに対し、作品に関心がある生徒はそれよりも高く、95パーセントを占めた。そしてこのような結果にもかかわらず、作品が好きであると答えた生徒は全体の59パーセントにとどまり、嫌いな生徒(41パーセント)との差は大きくはひらかなかつた。つまり、作品に関心はあるが、好きか嫌いかと問われると結果はほぼ半分に分かれたのである。この三つの質問ののち、教師はピカソの代表作を時代別に説明し、第四の質問として、どの時代の作品がもっとも好ましいかを尋ねた。もっとも人気が高かったのは1937年に描かれた《ゲルニカ》を代表とする1933年から1945年の作品であり、全体の約3割を占めた。続いて1901年から1904年ごろの「青の時代」が、全体の約4分の1を占めた。キュビスム

的な実験を踏襲しシュルレアリスムとも接続した前者の時期と、キュビズム以前の象徴主義的な作風の後者に共通点は少なく、ここでも好みは大きく二つに分かれたと言える。それでも彼の革命的な画家としての存在の重要性を疑った生徒はほんのわずかだった。「芸術の進展に与えた影響をはじめとしピカソがもたらしたものは長く続くと思いますか」という第五の質問に対し、続くと思うと答えた生徒は全体の9割以上であった。また、ピカソが何に最も突き動かされて制作をしていたのかという最後の質問に対して、「発見するため」という項目を選択した生徒が最も多く、全体の6割を占めていた。他方では「驚かすため」と答えた生徒が18パーセント、「スキャンダル」を起こすためと答えた学生は16パーセントいた。

このアンケート結果は、まさにピカソが生前に受けた評価を要約するものであるように思われる。彼は、多くの人々の関心をひきつけ、革命的な芸術家として揺るぎない地位を築きながら、同時に多くの批判にも晒された芸術家であった。

だが近代美術の歴史に視野を広げてみると、こうした経験がピカソ一人のものではなかったことも事実である。それは「前衛」という布陣が芸術の分野においてかたちを成した背景と密接に結びついており、ピカソ以前からすでに後期印象派や新印象派、象徴主義、フォーヴの画家たちがその道を切り拓いていた。また先のアンケートの答えでも引き合いに出された「スキャンダル」は、マネの《草上の昼食》(1863年、オルセー美術館)や《オランピア》(1863年、オルセー美術館)をはじめとし、すでに十九世紀以降の芸術家たちにとって、自らの名を「著名画家」のリストに加える一つの契機となっていた<sup>3)</sup>。前衛の布陣に登場した「著名画家」たちは、グループ展や個展を通じて世間を騒がせる一方で、緩やかに形成された若い芸術家たちのグループの求心的な役割を果たした。彼らの周りに集い、アカデミックな価値観に反旗を翻した芸術家たちは、カフェやアトリエで日々芸術談義に勤しみ、文学者たちを巻き込んで小雑誌を発行し、互いの美学を先鋭化して他のグループとの差異化をはかったのである。こうして19世紀末から20世紀初頭にかけて、「前衛」の布陣のなかで著名芸術家を生み出す新しいシステムが登場した<sup>4)</sup>。そしてこうしたなかでこそ、1909年にはマリネッティの『未来派宣言』が発表され、1917年にはマルセル・デュシャンのレディ・メイド《泉》がニューヨークで物議を醸したのである。

ピカソはある意味、このシステムを最大限利用した芸術家だった。彼は

キュビズムの実験的な試みによって30代前半には一般に名前が知られるようになり、その生涯の大部分を「著名画家」として過ごした。だがもちろん、そこには別の葛藤が待ち受けていた。ガートルード・スタインの1933年の回想録では、次のような会話が述べられている。スタインが「一旦皆がそれら〔作品〕の良さを知るようになれば、冒険は終わってしまっているのだ」と言ったところ、ピカソはため息交じりに「皆が作品の良さを知ってしまった後でも、少しの人しかその良さを知らなかった時ほどには、真にそれらを好きではなくなってしまうのだ」と答えた<sup>5)</sup>。また彼はダグラス・ダンカンに向けて、「飢えや貧しさ、公衆からの無理解にも増して、名声(fame)ははるかに最悪のものだ。それは神による芸術家の譴責にほかならない」としている<sup>6)</sup>。なぜならばそれは名声を築く契機となったはずの創作意欲を削ぐからである。ピカソは、さらにアレクサンダー・リーパーマンへ向けて、成功すれば「人々は自己模倣を始める」のであり、「自らを模倣することは他者を模倣するよりも危険である<sup>7)</sup>」と語っている。

もちろん彼にとって、成功することは危険であると同時に必要不可欠であったことも事実である。写真家ブラッサイとの1944年5月3日の対談では、ピカソは生きるためではなく作りたい作品を作り続けるためにも成功が必要であると語っている。というのも「ほとんどの人が芸術についてさほど理解しておらず、皆に絵画への感受性があるわけではない」ため、「大半の人が成功によって芸術作品を判断する<sup>8)</sup>」からである。彼によれば、芸術家としての成功は「大衆の趣味」に媚びることなくそれに反抗することでこそ得られるのだが、こうして一度獲得された成功は、次の段階でより自由な作品の制作に取り組むことを可能にすると述べる。そして彼の生涯の「防護壁」となった最初の成功は、彼を世に知らしめたキュビズムではなく、それより以前の「青の時代」と「バラ色の時代」であったのだと、彼は付け加えている<sup>9)</sup>。こうした「防護壁」があったからこそ、ピカソはキュビズムの端緒をなす作品《アヴィニヨンの娘たち》(1907年、ニューヨーク近代美術館)の冒険へと乗り出すことができたのである。

では一体、ピカソにとっての「成功」とは何だったのだろうか。また著名性はどのような段階を経て獲得されたのだろうか。このことを確認するためには、ピカソの名声が形成される経緯と、その社会的な要因について概観する必要があるだろう。そこで本稿第一節では、成功に次ぐ著名性の獲得のプロセスについて論じる。また第二節では、著名性が高まるにつれ

てピカソが直面した内面の葛藤とそれへの対処について考察するために、この画家の一連の自画像を分析する。私たちは、異なる様式で描かれた自画像のなかに、成功への渴望と戸惑いの双方を認めることになるだろう。そこに映し出された自己のイメージのメタモルフォーズは、もはや統一的な人格を示しはしない。彼は様々な姿で自らを表象することで、メディアにより固定されたイメージ、すなわち著名性という呪縛から解放されようと試みたのである。

## 1. 著名性確立の社会的要因——ピカソと美術作品の価値システム

ピカソの名声確立の要因として第一に挙げなければならないのは、アカデミー体制に取って代わり 19 世紀に台頭した画商—批評家システムである。17 世紀にヨーロッパの各地で王立アカデミーが創立され美術教育システムが確立されたことは周知の通りだ<sup>10)</sup>。このシステムはフランスにおいては革命後も存続し、各時代における一つの美の規範をかたちづくることに寄与した。この意味では 17 世紀以降、アカデミーという制度が新たな美術作品を生み出し、その価値を決めていたと言える。

これに対し、ホワイト夫妻が 1965 年の研究書『画布と画業』で明らかにしているように、19 世紀後半ごろから、新興階級を顧客とする画商や、アカデミー制度から独立した趣味を提示する批評家が劇的に増加する<sup>11)</sup>。新たな顧客たちは、大型で高価な宗教画や歴史画よりも、私的な邸宅を装飾するのに適した、比較的小型で安価な風景画や風俗画を画廊で好んで購入するようになった。またそうした顧客たちに新しい「趣味」を提案する役割を果たしたのが、美術批評家である。印刷技術の進展と新聞というメディアの普及は、美術批評家たちの新たな感性を世間に浸透させ、アカデミーの体制のなかで築かれていた慣習的な眼差しから独立した価値体系の構築に寄与した。もちろんアカデミー体制の中で成功をおさめる芸術家もいたが、その数は一握りでしかなく、多くの芸術家はアカデミー体制の外に活路を見出そうとし始めた。アカデミー制度の凋落は行政の側にも明らかなるものであった。ナポレオン三世の治世下にあった第二共和制の後期には、それまでのアカデミーの組織を揺るがす美術教育改革が実施され、1863 年以降は官展である公式サロンで落選した作品を集めた「落選者のサロン」が開催されるようになった<sup>12)</sup>。

こうした傾向の中、マネや、彼の周囲に集った印象派の画家たちのように、画商—批評家システムの恩恵を受けて大きな成功をおさめる芸術家た

ちが登場した。彼らは、エミール・ゾラをはじめとする新世代の美術批評家に支えられ活動した。またデュラン＝リュエルやアンブロワーズ・ヴォラールといった画商は、まだ名の知られていない芸術家を支援する体制を構築した。さらには美術史家マーサ・ワードやロバート・ジェンセンが指摘するように、新印象派やナビ派をはじめとする19世紀末の前衛芸術の誕生を準備したのもまた、この画商—批評家システムの確立に他ならない<sup>13)</sup>。つまり、美術業界における市場と批評の成熟こそが、制度の枠組みにとらわれない前衛的な価値観の誕生と発展を支えたと言える。

ただし画商と批評家の力だけで大衆の趣味が突然変わるということとはなかった。多くの場合、大衆はラディカルで突飛な様式については揶揄の対象にする傾向にあった。したがって前衛芸術を支援したのは、実質的には限られたコレクターと知識人たちであった。しかし重要なのは、コレクターが何人いたのかという問題よりも、それが誰であり、どのような影響力を文化的な業界に持っていたのかという問題であった。画商—批評家システムは、卓越した感性を備えたコレクターの開拓に寄与した点にその功績があったと言える。というのも前衛芸術は、大衆の趣味に妥協することなく独自性を追求することによってそのアイデンティティーを確立し、それゆえにこそ、未だ見ぬ新たな時代の感性を追い求めた画商と批評家、コレクターに特別な位置付けを与えられたからである。芸術家たちの側にも、ますます力を増す資本主義社会から自立する道を探して、ある種の「聖域」を求める人々が登場した。彼らは画廊で展示するだけでは満足せず、サロン・デザンデパンダンやサロン・ドートンヌといった新しい公的な展示制度を自ら作り出した。これらのサロンには、旧式のアカデミックなシステムからも、大衆を動かす経済的なシステムからも独立した前衛表現の追求の成果を発表しようと、毎年何百人もの芸術家が展示した。こうして1905年のサロン・ドートンヌでは、荒々しいタッチで色鮮やかに描かれたマティスやドランの作品が人々の話題にのぼり、野獣と呼ばれることになる。これらのサロンは、あらゆるシステムからの独立を保障するような制度という、矛盾した両義性を備えていたのだ。

この矛盾は20世紀の早い段階で、サロンの運営面において顕在化した。いかにこれらのサロンが「独立派」の芸術家たちにより運営されていたにせよ、もっとも前衛的なものが排除されることは度々あった。例えば1908年にはジョルジュ・ブラックのキュビズムの風景画はサロン・ドートンヌの審査で落選し、代わりにドイツ人の画商ダニエル・アンリ・カー

ンヴァイラーの画廊で展示された。またデュシャンは《階段を降りる裸婦 No. 2》(1912年、フィラデルフィア美術館)を1912年のサロン・ドートンヌに出品しようとしたのだが、あまりに革新的な表現であったために、スキャンダルを避けようとするアルベール・グレーズらキュビスムの芸術家たちの配慮があり、結局展示されなかった<sup>14)</sup>。第一次世界大戦が近づく頃には、ナショナリズムの高まりから外国人排斥の傾向が顕著に認められるようになった<sup>15)</sup>。

マラガ生まれのスペイン人ピカソが第一次世界大戦以降もヨーロッパの美術界で成功を持続させた背景には、矛盾を抱えつつ多かれ少なかれナショナリズムの影響を反映していた上記二つの独立派サロンから距離をおいていたという事実があるのかもしれない。というのも、彼の第一次世界大戦前の「成功」を支えたのは、サロンではなく、もっぱら画商―批評家システムであったからだ。ピカソは、画廊で定期的に作品を展示することができたので、1945年以前のサロンには一切作品を出品していない。またピカソの作品の中でも最も前衛的なキュビスム時代のものは、1946年以前のフランスの公的な美術館のコレクションには一切含まれていない。この意味では、ピカソに名声をもたらしたのは、より広い公衆に開かれたサロンや美術館といった公的な制度ではなく、文化面で影響力のある限られたコレクターをターゲットにしながら新しい価値を柔軟に受け入れていく前衛美術の市場の基盤にほかならなかったと言える。この基盤は、新たな趣味を開拓し、新しい時代のコレクターを培うことで、それまで存在しなかった価値を、制度の外で受け入れていく礎となったのである。

印象派と後期印象派を扱っていた画商アンブロワーズ・ヴォラールは、早くも1901年にピカソの最初の個展をパリで開いている。ピカソはこの個展に尽力した人物の一人、批評家のギュスターヴ・コキオの肖像を1901年に描いている(《ギュスターヴ・コキオの肖像》、パリ・ポンピドゥー美術館)。この作品は、ピカソの手によるものの中では、第二次世界大戦前に国家の予算により買い上げられた唯一のものであり、1933年に3万フランという高値で購入されてからは、ジュ・ド・ポームの一室にエコール・ド・パリの画家ヴァン・ドンゲンの作品と並べて展示された<sup>16)</sup>。

ただしヴォラールは、ピカソに対する経済的な支援には当初乗り気ではなかった。むしろフランスに來たばかりのこの画家を経済的に支えた画商はベルト・ヴェイユだった。彼女は、先見の名を持って前衛画家たちへの積極的な投資に身を乗り出した画商アンドレ・ルヴェルにも影響を与えて



いる。ルヴェルはのちに1914年の前衛芸術の競売「熊の皮」の仕掛け人として美術界を沸かせることになる人物なのだが、早い時期にヴェイユの画廊でピカソの絵画を購入しているのである。それから1906年にかけて、ピカソはクロヴィス・サゴといった画商や、ガートルード・スタインやセルゲイ・シチューキンといったコレクターを獲得した。そうした動向を読み取って、ヴォラールもまた作品の購入を開始する。こうして彼の経済的な状態は、キュビズムの幕開けを告げる1907年までには安定したものとなっていた。つまり「青の時代」と「バラ色の時代」の作品が、キュビズム以前のピカソに市場での「成功」をもたらしていたということになる<sup>17)</sup>。

画商だけでなく文学者もまた、キュビズムの実験が開始される以前からピカソを支援した。貧しく名もなき画家だったピカソのために、同居人であった詩人マックス・ジャコブは、ガートルード・スタインやアンドレ・サルモン、ギヨーム・アポリネールといった詩人たちのサークルに飛び込むための扉を開いた。こうした詩人たちは、前衛的な美術を擁護する批評を通して、自らの立場の特異性を世に知らしめることに余念がなく、ピカソもまた彼らの賞賛の対象になった。アポリネールがピカソの作品を美術批評で取り上げ始めたのは、「青の時代」の只中にあった1905年4月のことである<sup>18)</sup>。この詩人がピカソの青白い人物たちに認めたのは、洗練された線と色彩の美しさであった。1905年5月には比較的長文の論考をピカソに捧げ、「精神のうえではどちらかというとラテン的で、リズムのうえではよりアラブ的<sup>19)</sup>」なこの画家を讃えている。またアンドレ・サルモンはピカソのサルティンバンコの挿絵とともに1905年に豪華版の詩集を出版している<sup>20)</sup>。

市場と批評の築き上げた新しい体制の中でピカソがキュビズム以前に得た評価は、もちろん、詩人やコレクターから成る比較的規模の小さなサークルでのみ限定的に共有されたものであった。したがってこの時点ではまだ、彼のおさめた成功は名声と呼ぶには程遠い状態であったことは事実である。だがピカソにとっての成功とは、万人に認識されることよりも、この限られた人々に受け入れられることで新たな価値を開拓することを意味していた。第一節で引用した彼自身の言葉のように、彼がこの時に成功の最初の手応えを感じていたとすれば、それは彼の独特の作風を受け入れたこれら詩人やコレクターたちの文化的な発信力に裏打ちされたものであったのだ。

さて、この画家に「名声」をもたらしたのは、間違いなく1907年から開始されたキュビズムの実験であった。だがすぐにその功績が認知されたわけではない。前述したようにピカソは国内のサロンには一切展示せず、彼のキュビズム作品を扱った画商ダニエル・アンリ・カーンヴァイラーも、ピカソの作品を積極的にブタペストやデュッセルドルフ、ミュンヘン、ロンドンのサロンや展覧会に出品し、フランス人コレクターではなく国際的なコレクターの開拓に励んだ<sup>21)</sup>。だが次第にピカソは、謎めいた芸術家として人々の話題にのぼるようになる。とりわけパリのノートル＝ダム・デ・シャン画廊でピカソ展が開催された1910年ごろから、ピカソはキュビズムの父として度々言及されるようになった<sup>22)</sup>。1911年には、美術批評家ミシェル・ピュイが「それ〔キュビズム〕はピカソ氏のもとで生まれたと言われているが、この画家はめったに作品を見せないのも、その進展がとりわけ確認されるのはブラック氏においてである<sup>23)</sup>」と記述している。キュビズムはその後、アルベール・グレーズやジャン・メッツァンジェらピュトー・グループの芸術家たちによってパリのサロンに展示され、センセーションを巻き起こした<sup>24)</sup>。この動きにともない、キュビズムの父としてのピカソの地位も第一次世界大戦までには揺るぎないものとなった。第一次世界大戦が訪れると、ピカソはドイツ人であったカーンヴァイラーの後ろ盾を一旦失ったものの、比較的すぐにロザンベール兄弟という新しい画商の支援を得ることができ、第一次世界大戦後も精力的な活動を展開している。その作風も、キュビズムだけでなく古典主義風のものからシュルレアリスム風のものまで、多岐にわたって展開した。彼の経済的な後ろ盾は、成功を経験しながら自己模倣に陥ることのない彼の、新たな創作への活力となっていたようである。

けれども、名声が「著名性」と呼ぶべきものへと結実するには、政治的な立場の確立を待たなければならなかった。この立場は、皮肉にも、スペイン市民戦争と第二次世界大戦という政治的な動乱を経て確立されることになる。前衛芸術を代表する画家として本国スペインで象徴的な存在となったピカソは、人民戦線政府の依頼により、1936年にプラド美術館長に就任している。また1937年には《ゲルニカ》(ソフィア王妃芸術センター)を描き、パリ万博のスペイン館に展示したことは、周知の通りだ。さらにピカソは、1940年のナチスによる占領以降もパリにとどまり続けたのだが、彼の作品は頽廃芸術とみなされたためにこの間ほとんど展示されず、またユダヤ人画商が所有していた多くのピカソ作品がナチスによって没収



された<sup>25)</sup>。こうした抑圧の歴史があつてこそ、1944年のパリ解放以降、ピカソは、フランス文化の自由の回復を象徴する位置づけを与えられることになる。ナチスからの解放を祝い、1944年秋に開催されたサロン・ドートンヌでは、ピカソの回顧展が開催され、74点の絵画作品と5点の彫刻作品が集められた。1945年6月にはルイ・カレ画廊で『自由なピカソ』展が開催された。さらに1946年には、パリの国立近代美術館で『芸術とレジスタンス』展が企画され、ピカソの《屍体の山》(ニューヨーク近代美術館)が展示された<sup>26)</sup>。

こうした公的な場での展示に加え、ピカソは、1944年にフランス共産党に入党し、フランス社会の一員としてのアイデンティティーを明確にすると同時に、「政治的な存在」としての彼自身の意識を高めることになった。共産党入党の翌年に行われたインタビューでは、ピカソは次のように発言し、社会へ働きかける意欲を明らかにしている。

君は芸術家を何だと思っているのだ？ 画家であれば眼しか持たず、音楽家であれば耳しか持たず、詩人であれば心臓の心室を満たす詩的な調しか持たず、そしてボクサーであれば筋肉しか持たない、そういった馬鹿者だとしても？ そのまるで逆だ。同時に彼は政治的な存在であり、悲痛な、情熱的な、あるいは幸せな世の中の出来事に直面して、つねに覚醒の状態にあり、それらの出来事は彼のすべての作品のイメージのなかに表現されているのだ。どうしてほかの人間たちに対して無関心でいられるだろう、象牙の塔に閉じこもって無頓着を決め込み、こんなにも多くのものを与えてくれる生から自分を切り離すことなど、どうしてできるだろうか？ いいや、絵画はアパートマンを装飾するためのものではない、それは敵に攻撃を仕掛け、あるいは敵から身を守るための道具なのである<sup>27)</sup>。

続けてピカソは、ソ連がポーランドで主催した「平和のための知識人世界大会」に出席するなど、フランス共産党員として公的な場に姿を見せるようになる。こうしてピカソの姿は、美術批評に限らず、様々なメディアに露出し始めたのである。それまで、マックス・ラファエルの1933年の著書『プルードン、マルクス、ピカソ<sup>28)</sup>』のように、ピカソの革新的な姿がマルクスの革命と重ね合わせられることはあったものの、ピカソが実際に共産党の組織的な活動に参加したのは第二次世界大戦後に入党して以降のことであった<sup>29)</sup>。

同時にこの頃からピカソは、自らの作品を公的な美術館に寄贈したり、ポスターや焼き物作りなど大衆的なジャンルの作品制作に取り組んだりするようになり、それまでの知的なエリート集団の中から一步出てより広い公衆へと近づく自らのイメージを戦略的に形成するようになる。とりわけ焼き物作りについては、周囲の共産党の知識人たちはこぞって筆をとり賞賛した。ルイ・アラゴンやレオン・ムーシナックはピカソが焼き物を作る姿を労働者にとえ、その教育的で社会的な役割について主張している。また『トレーツ』誌の記事では、彼が「エッチングを印刷する工業的なやり方での陶器の再生産を可能にすること」を願っていたことが報告されている<sup>30)</sup>。そこには次のようなピカソの言葉が紹介されている。

私はすべての市場でそれを見てみたい。そうなればブルターニュの村でもどこでも、私の水差しをもって女性が水を汲みに泉へ行くところを見ることだろう。しかし我々が住んでいる社会では、もし私がある陶器を市に売りに出せば、人々はそれに投機するだろう。だから私はそれを全て美術館に入れるつもりだ。

実際その後ピカソは、焼き物を、ワルシャワやバルセロナ、バレンシア、セレ、ファエンツァ、瀬戸の美術館に寄贈している<sup>31)</sup>。

このように概観してみると、ピカソはその芸術的な革新性によって時代をつくりもしたが、同時に時代の流れにつくられもしたということが浮かび上がってくる。そこには、すでに存在した「前衛」のネットワークと、画商―批評家システムの形成が重要な背景をなしていたのであり、それなしで彼が最初の成功とそれに続く名声を手に入れることはなかっただろう。こうして彼は、まず批評と市場の領野で成功をおさめ、続いて政治の領野での立場を確立し、造形的な前衛性と、社会的な人間性の双方で、揺るぎない評価を築いたのである。もちろん、彼の名声が高まるに従って、その難解な作風に対する揶揄、複雑な女性関係のゴシップや、彼が築き上げた富ゆえの嫉妬のこもった嫌悪などが、著名性と表裏一体となり定着したことも事実である。しかしこうしたネガティブな評価すらも、彼の著名性を高めこそすれ、その作品が美術の歴史において重要であるという認識を突き崩すことはなかった。こうして、ピカソが度重なる平和会議のポスターのために描いた鳩や、スペイン市民戦争の悲劇を伝える《ゲルニカ》は、その後も反戦と平和の象徴として機能し続けた。そしてこのような経

緯があったからこそ、冒頭で紹介した中学生へのアンケートが示していたのと同様にして、今日もまた、決して万人に好かれる画家ではないピカソの作品の歴史的な重要性を、ほとんどの人が疑うことはないのである。

## 2. 画家の自画像から読み取るピカソの自己イメージ

キュビズム以前の最初の成功と、それに続くキュビズムがもたらした名声、そして政治的な活動により決定的となった著名人としての立場、こうした展開を経て、徐々に彼を知る公衆の規模は大きくなっていったわけだが、彼が意識的に大衆に近づくとした大戦以後も、彼の作品のすべてを多くの人が理解したわけではなく、この意味で彼と大衆のあいだの距離は相変わらず開いていたと言ってもよい。ピカソはこうした皮肉な状況を十分に理解していたようだ。1957年のカーンヴァイラーとの対談の中では、自らの絵画が「人々の想像力を働かせるために描かれたものなのに、想像力は働かなかった<sup>32)</sup>」と語っている。そうした皮肉な結末を、ピカソはバルザックの小説『知られざる傑作』に登場する不遇の天才フレンホーフエルの姿に重ね合わせ次のように語っている。

バルザックの『知られざる傑作』のフレンホーフエルの作品が素晴らしいのは、フレンホーフエルを除いて、最後に誰も〔絵の中に〕何も見なくなってしまうことだ。過剰に現実を探し求めた結果、彼は真つ暗闇にたどり着くのだ<sup>33)</sup>。

ところで、小説の中でバルザックはフレンホーフエルを17世紀という特定の歴史的な舞台の上に描き出したのだが、ピカソは1927年に手がけたこの小説のための挿絵の中の一枚において、小説家による設定をあえて反転している(図1)。小説の中でフレンホーフエルが仕上げる作品《美しき諍い女》は、傍目には絵の具の塊にしか見えないものであり、この鬼才の画家が素描派に対する色彩派の究極の姿であることが暗示されているのだが、これに対してピカソによる挿絵の中の画家が描いているのは、目の前のモデルを複雑な線描によって分析したダイアグラムであった。それは現実の対象を線によって分析するキュビズムの身振りを思わせる。さらに、小説の中のフレンホーフエルがモデルにしたのは美しく若いプッサンの恋人ジレットの裸体であったが、この挿絵で裸を晒しているのは画家自身であり、対するモデルは着衣の老女である。これらの人物はどちらも特定の時代的な背景を示す際立った特徴を有しておらず、17世紀という小



図1：パブロ・ピカソ《知られざる傑作（画家と編み物をするモデル，挿絵8）》  
1927年．エッチング，19.4×27.7cm．Bernhard Geiser, *Picasso: Peintre-Graveur*,  
Berne, Chez l'auteur, 1955, vol. 1, 126



図2：パブロ・ピカソ《パレットを持った自画像》1906年．カンヴァ  
スに油彩，92×73cm．フィラデル  
フィア，フィラデルフィア美術館．  
*Picasso and Portraiture*, exh. cat.,  
New York, Museum of Modern Art,  
1996, p. 137

説の設定は完全に忘れ去られている。ピカソはあたかもここで、フレンホーフェルの物語のオルタナティヴな変奏として、キュビズムの画家である自らの姿を描いているようにも考えられるのである。

こうした姿はピカソの身体的な特徴を反映したものではないために、狭義の「自画像」というジャンルには当てはまらないのかもしれない。だがここでは、「自画像」を広義の意味で捉え、ピカソが何らかのかたちで自らを示すものとして生み出した作品について考えてみよう。

カーク・ヴァーネダーが指摘するように、キュビズム以降、ピカソは自らの顔に類似する自画像を、とりわけ油彩画においてはほとんど制作しなくなり、むしろ様々に変化する顔と体の変奏の中に自らの姿を重ね合わせていた<sup>34)</sup>。だがこの重ね合わせは、正確には自己の外面や内面の再現という行為とは少し異なる。というのも彼は、そこで外面や内面を正確に表現しようとしているのではなく、自らのオルタナティヴなイメージを示し、その都度別の何者かとして彼自身を見ることを観客に提案しているからである。彼はこの意味において、ある特定の表現により自らが代表されることを拒んでいる。それは、「自画像」が描かれるその都度変化し複数化する変奏の中で、作家が提示するイメージなのだ。

こうした傾向は、パリを初めて訪れる前年の1898年からすでに認められるものであった。この頃から1907年までに油彩で描かれた自画像の多くは、彼の社会的ないしは文化的な立場を明確にするものである。1901年にピカソはしばしば、白いブラウスにジャケット、時にはトップハットやスカーフを身につけた姿で自らを描いている<sup>35)</sup>。しかし数年経つ頃にはすぐに、質素な身なりでたくましい体つきをあらわにした自画像が認められるようになる。ピカソは、1906年の夏をフランスとの国境に面したスペインの街ゴゾルで過ごした。パリに帰宅後、すぐに《ガートルート・スタインの肖像》(メトロポリタン美術館)や《二人の裸体像》(ニューヨーク近代美術館)といった大作とともに、複数の自画像を手がけた。(図2・3)。この時期の人物像には、共通して仮面を思わせるような顔の図式化が認められ、この点においてキュビズムの誕生を告げた1907年の《アヴィニョンの娘たち》の人物表現を予見させるものであった<sup>36)</sup>。とりわけ《若い男の頭部(自画像)》(図3)の左目は黒く塗りつぶされ、右目も虚ろであり、鼻は大きく引き伸ばされ歪曲されていて、《アヴィニョンの娘たち》の「イベリア彫刻風」の頭部を想起させる。そしてちょうど《アヴィニョンの娘たち》と同時期に制作された自画像では、《アヴィニョン



図3：パブロ・ピカソ《若い男の頭部（自画像）》1906年。カンヴァスに油彩。26.7×19.7cm。ニューヨーク，メトロポリタン美術館。Gary Tinterow and Susan Alyson Stein (eds.), *Picasso in The Metropolitan Museum of Art*, exh. cat., New York, Metropolitan Museum of Art. 2010, no. 39.

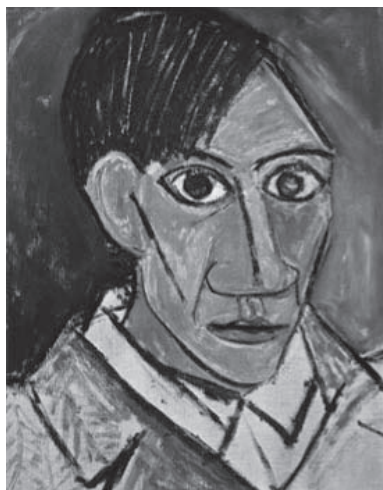


図4：パブロ・ピカソ《自画像》1907年。カンヴァスに油彩。50×46cm。プラハ，ナショナル・ギャラリー。Picasso and *Portrature*, exh. cat., New York, Museum of Modern Art, 1996, p. 139

の娘たち》と同様，荒々しいタッチで図式的に描かれた無表情な瞳が，こちらに眼差しを投げかけている（図4）。貧しさや粗野な身なりは，19世紀のボヘミアンたちに代表されるように，アカデミー体制の外で生きる芸術家像の一つの典型的な要素だった<sup>37)</sup>。モンマルトルに住み始めたピカソもまた，まるでボヘミアンの一員であるかのような生活をおくっていたのだが，その中で貧しさや粗野な性質を，より純粋に，よりラディカルに突き詰めた自己イメージを形成し，ついには西洋絵画の枠組みを超えて自らの芸術家としての立場を表明するようになったのである。それは，19世紀の前衛芸術家であるボヘミアンたちよりもラディカルに，前衛芸術の前線を西洋絵画の規範の向こう側へと広げ，自らの中の野生をカンヴァス上で繰り広げようとする意志の表れであったとも言えるだろう。

重要なのは，この二つのまったく異なる性質の肖像が，いずれもその時々の画家の状態を写し取るものではなく，画家による構築物であったと



いう点である。端正なブルジョワジーの身なりをしたピカソの姿は、どちらかというともまだ画家として成功する以前の時期に描かれたものなのであり、知識人たちのサークルに入っていこうとするピカソが当時求めている社会的なステータスを反映したものである。他方ピカソは、詩人とコレクターたちのサークルで評価されパリでの最初の成功をおさめたのちに、粗野な身なりをした自画像を描き始めた。彼はパリの前衛のネットワークにはいりこんで生活をする中で、自らに求められる前衛芸術家としてのイメージが、近代という時代の生んだブルジョワジーのそれではなく、西洋的な伝統も近代的な新しい身分をも逸脱するものであるべきだということを理解したのであろう。彼は、自画像の中に自らの姿を写しとったのではなく、前衛芸術家として自らに求められた姿を描いたのである。1906年に描かれたある素描(図5)では、自画像を描いている最中のピカソの手が描きこまれている。それは、ピカソが自画像を構築されたイメージとして認識していたことの証左と言えるだろう。

自画像が芸術家による自己イメージの構築である以上、そこには複数の変奏が生じ得る。ピカソの場合、そうした変奏は、油彩よりもより自由な表現が認められる素描において展開された。例えばブルジョワジーとしての自画像を油彩で用いて描くかわらで、彼は同じ時に自らの姿を風刺的に捉えた素描もまた手がけている。1901年には《猿としての自画像》(バルセロナ、ピカソ美術館)をコミカルな調子で描き、動物的な自らの本能と、「猿真似」をする画家の職業そのものを揶揄の対象にしている。動物的な衝動に従う自己の姿は、その後しばらくして、大戦間期のミノタウロスの物語へと結実することになる<sup>38)</sup>。また1902年にはマネのオランピアをパロディーにした素描の中に、裸になった無防備な自らの姿を黒人娼婦の顧客として描きこんでいる<sup>39)</sup>。さらに同年、ピカソはアングルの《グランド・オダリスク》を想起させる半裸の自画像を背中から描いたのだが、そこで彼はパレットを手にしており、描かれる対象の女性の姿に自らを重ねながらも、描く主体の画家自身でもあるという二重性を有している(図6)。描かれる対象と描く主体との奇妙な重なりは、それより少し後にも認められる。例えば近年行われた《三人の裸体像》(メトロポリタン美術館、1906年)の赤外線解析によって、絵の具の層の下に描かれた自画像に、現代詩の女性騎手にして当時のピカソの重要なコレクターであったガートルード・スタインの身体的な特徴が重ね合わせられていたという事実が発見された<sup>40)</sup>。それらは彼の本質をあぶり出すものであるというよりも、即



図5：パブロ・ピカソ《自画像のための習作》1906年。紙に鉛筆，32.5×48cm。  
パリ，ピカソ美術館。 *Picasso and Portrature*, exh. cat., New York, Museum of Modern  
Art, 1996, p. 136



図6：パブロ・ピカソ《浜辺の自画像》1902年。セバスティア・ジュニエ・ビダルの  
名刺の裏，9×13.3 cm。個人蔵。Eduard Vallès y Isabel Cendoya, *Yo Picasso: Autorretratos*,  
cat. exp., Museu Picasso, Barcelona, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2013, p. 54.

自的ではない何かとして自らを描く試みなのであり、自己のイメージを他者とのアナロジーで捉える実験的な遊戯でもあるのだ。それは時にあからさまな「扮装」というかたちも成した。例えばピカソは、1905年には油彩画《ラパン・アジュールにて》（ニューヨーク、メトロポリタン美術館）においてアルルカンとしての自らの姿を描いている。それは、ユーモアをたたえながら次々とアイデンティティーを変化させていくトリックスターとしてのアルルカンに自己のイメージを重ね合わせた第一次世界大戦以降のピカソの試みへと結びつくことになる<sup>41)</sup>。

こうした点を勘案するなら、ピカソが自らの姿として提示しているものは、彼という存在の本質であるというよりも、むしろ絶え間なく様相を変えるつくりごととしての絵画そのものの本質であると言えよう。実際、1923年に発表されたマリウス・デ＝ザヤスとの対談の中では、ピカソは「芸術は真実ではない」ことを周知の事実としながら、「芸術とは真実を我々に教えてくれる嘘なのであり、少なくとも、嘘は真実を理解する機会をわたしたちに与えてくれている」と語っている<sup>42)</sup>。

「嘘」としての自己表象は、1915年以降には、写真というメディアを介して新しい展開を見せることになる。ピカソは、キュビズムにより名声を手に入れた1910年代の半ばになると、野蛮と洗練、知的エリートと労働者のアイデンティティーのあいだで揺れ動くようになった。このアイデンティティーの揺らぎが明確に表れているのが、1915年から16年ごろにピカソ自身が撮影した四枚の写真である<sup>43)</sup>。ここでピカソは、それぞれブルジョワジー、ボヘミアン、労働者、ボクサーの格好をしてアトリエに佇んでいる。またこの頃は、キュビズムに並行して再現的な素描が描かれるようになった時期にあたり、芸術的な実践の面でも揺らぎが生じていたと言うことができる。ロザリンド・クラウスは、この頃からピカソが描き始めた肖像の中に写真のように正確な素描を認め、それがピカビアのような新しい世代の芸術家たちの動向への「反動形成」[受け入れ難い現実面に直面して本心とは逆の行動をとってしまう衝動を示す精神分析の用語]であったと指摘している<sup>44)</sup>。

この後、ピカソは私生活でも大きな転機を迎えた。彼は1917年に、バレエの演目『パレード』の舞台装飾をした際、バレリーナのオルガと知り合い、翌年に結婚した。ピカソはこの時すでに名声を得た画家だったが、オルガとの結婚は上流階級の社交界に足を踏み入れるきっかけとなった。結婚後すぐにピカソは、高級住宅街のラ・ボエシー通りにアパートを借

り、ブルジョワジーさながらの生活を始めた。この時ピカソが手がけた素描には、壮麗に飾り立てられたアパートの一部屋に閉じ込められたピカソがカゴの中の鳥をじっと見つめる様子が描かれている<sup>45)</sup>。立派な衣装を着飾ったピカソの顔はどこか虚ろで、その身体は調度品の中に埋もれており、カゴの中の鳥の状況に自らの状態が重ね合わせられていることが読み取れる。

だがそうした生活がピカソを満足させることはなかった。愛人マリー・テレーズとの逢瀬や1930年に彼が購入したボワジュルーのアトリエは、パリの社交会と生活で感じていた閉塞感から逃避する契機となった。ピカソが求めたのは、彼が《知られざる傑作》のために描いた挿絵に登場する画家のように(図1)、ひたむきに創作に打ち込む質素で飾ることのない自らの姿なのであり、また1930年以降頻繁に登場するミノタウロスのように、欲望に忠実でいる姿勢なのであった<sup>46)</sup>。後年、その政治的な活動が注目され、公人としての立場を確立した後も、ピカソは、公的な立場とは無関係な、奔放な芸術家像に自らのイメージを重ね続けた。

だがここでもやはり重要なのは、これらのイメージがあくまでもつくりごととして彼の存在に重ね合わされたものであり、彼の実在の再現ではないという点である。ピカソは1927年には、写真を用いてこの「重ね合わせ」の実験を行なっている(図7)。そこに写っているのは、1907年の《アヴィニョンの娘たち》のための女性頭部素描のうえに映ったピカソ自身の影である。このきわめて特異なセルフ・ポートレートでは、彼の姿は映し出されておらず、影のみが彼の存在を換喩的に示す記号として機能している。この記号は、撮影者の存在を示しながらもその存在の外面的な特徴や内面的な動きを明らかにすることはない。ここでは、ピカソ自身の手によりつくりごととして生み出された他者の顔(1907年の女性頭部像)に、機械のレンズが捉えた自己の影が重ねられ、自らの構築した創作物である顔のイメージへと彼の姿が変容していく過程を捉えているようにも見える。だがその重なりは、ある一定の状況でのみ生まれる一過性の出来事であって、決して二つのイメージの境界線を瓦解させ同一のものとして溶け合わせるような地点にたどり着くことはない。事実それ以降描かれた絵画作品には、度々同じような横顔のシルエットが登場するのだが、それは多くの場合、怪物のような顔の人物像と対峙して鮮やかな対照を成している(図8)。

ところで、前述のセルフ・ポートレートでは、写真で撮られた影と素描



図7：パブロ・ピカソ《横顔のセルフ・ポートレート》1927年。写真，12×7cm。  
パリ，ピカソ美術館。 *Picasso and Portraiture*,  
exh. cat., New York, Museum of Modern  
Art, 1996, p. 149.



図8：パブロ・ピカソ《アルルカンの頭部》  
1927年。カンヴァスに油彩，81×65cm。  
個人蔵。 Elizabeth Cowling, *Picasso: Style and  
Meaning*, London and New York, Phaidon,  
2002, p. 486, no. 449.

の関係，すなわち，実在する撮影者の肉体の換喩的記号と，虚構として構築された女性頭部像との関係が問題となっていたのだが，油彩画ではこのいずれもが作者の手による虚構の産物として立ち現れてくることになる。では，油彩画に登場する影と怪物の対峙は，一体何と何を区別するための対比なのだろうか。

写真で撮られたものであるにせよ，芸術家の手によって描かれたものであるにせよ，横顔のシルエットは西洋絵画におけるミメシスの伝統と切り離せない関係にある。大プリニウスの『博物誌』では，シキュオーンの陶工ブタデスの娘が壁に映った恋人の影を陶土で写しとり，それを焼いて固めたことが，浮き彫り表現の一つの起源となったとされている。ただしこの逸話は，とりわけ17世紀以降には，浮き彫りではなく素描の起源をとするものとして理解され，それゆえに「愛」（しばしば絵画の起源を示す寓意画ではブットーの姿により象徴される）の力を借りて影を写し取る行為は，線による模倣の起源を成すものと考えられてきた<sup>47)</sup>。それはま



図9：ジャン・ウーヴリエ《絵画の起源》18世紀（ヨハン・エレアザル・ツァイシングの絵画にもとづく版画）。ニューヨーク，メトロポリタン美術館。

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/416831>

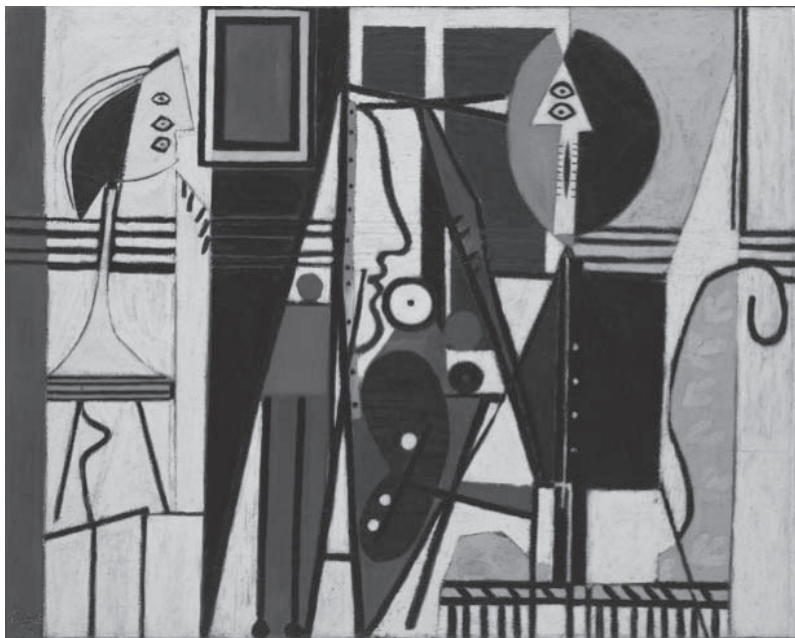


図10：パブロ・ピカソ《画家とモデル》1928年。カンヴァスに油彩，129.8×163 cm。ニューヨーク，ニューヨーク近代美術館。Picasso and Portraiture, exh. cat., New York, Museum of Modern Art, 1996, p. 152



た同時に、絵画的な模倣の中に、輪郭の抽出という営みがあるということを示すエピソードともなった。この抽出は、あくまでも現実の事物の本質を示すものでは必ずしもないため、例えば手で壁につくった影絵もまた、手とは別の、現実にある何かしらの事物に似た虚像を成し得る（図9）<sup>48）</sup>。ピカソの油彩画における横顔のシルエットもまた、彼自身の換喩的な記号であると同時に、抽象的な線描から成る虚像でもある。さらにそれは、歪められた怪物のような人物像と並べられている。つまりここでは、異なるふたつの「抽象」を生み出す芸術的な作用、すなわちモデルからかたちを抽出する理知的な技法と、モデルを大胆に歪曲する構想力とが、対比的に明示されている。また潜在的には、モデルから本質を取り出し理解する作業と、想像力によりモデルなき像を形成する作業のあいだの対話の可能性が暗示されている。

1928年に巨大なカンヴァスの上に油彩で描かれた作品《画家とモデル》（図10）では、このことが明確に示されている。左側の女性モデルは、瞳を三つ持った、怪物のような頭部を有する。筆を持ってカンヴァスに向かう画家もまた、上下に並んだ目と、二つの鼻を持つ怪物として描かれている。しかしそのカンヴァスに浮かび上がるのは、端正な線で描かれた、画家の横顔のシルエットである。この作品には、特定のイメージを戦略的に作り上げ公衆に示そうとする態度よりもむしろ、絵画の複数の要素に自らの分裂したアイデンティティを重ね合わせながら、複数の技法と向かい合い、一つのイメージによって自らが規定されてしまうことから逃れ出ようとする試みが読み取れる<sup>49）</sup>。

以上のようにピカソの自画像の歴史を振り返ってみた結果、次のような結論が導き出せるだろう。すなわちピカソは、自画像の制作を通して、一度価値を認められたイメージとそれを粉砕するような別のイメージを並行して追求し、時にはそれらを同一画面上に並べながら、過去の成功がもたらした自己を規定するイメージの呪縛から逃れ出ようとしていたのである。

## 結論

これまで論じたことを最後に振り返ってみたい。第一節で論じたように、ピカソの名声は作品の新しさだけでなく、彼を取り巻く社会的・政治的な状況によっても説明されるべきものであった。ピカソ自身、第二次世界大戦後には大衆に近づいていくような振る舞いを見せ、共産党の政治に寄与する公的な人格としての責務を果たそうと試みている。だが彼は、周

囲に求められる作品のみを描くということは決してせず、次々に新しい様式を展開した。相次ぐ成功は彼を束縛するものではなく、来るべき冒険の踏み台とされたのである。この変奏こそが、彼の「生」に与え得る唯一の定義であるとさえ言えるのかもしれない。実際ピカソは、第二節で論じたように、自らの「生」を主題とする自画像において、特定の人格の定義からすり抜けるような複数の自己イメージを展開した。

彼は、このような自己イメージの重なるの複層性をとおして、時代の中で消費されるイメージとしての著名性を超えて、後世においても揺らぐことのない普遍的な価値を求めていたのだった。彼は後に、ブラッサイに次のように語っている。

なぜ私がすべてに日付をつけると思う？なぜなら芸術家の作品を知るだけでは十分ではなくて、彼がいつ、なぜ、どのように、どのような条件でそれを制作したのかを知る必要があるからだ。いつか必ず、人類の科学とも言えるような科学が誕生して、創造的な人間の研究を通して人間一般について学ぼうとするようになるはずだ。私はいつもこのような科学についてよく考える。私は後世に、できるだけ完全な状態で資料を残したい。だから作り出したすべてのものに日付を入れるのだ<sup>50)</sup>。

ここで述べられているように、彼が追求した普遍的な価値は、自らの作品が創造的な人間の「資料」、すなわち人間の想像力について考察するための素材として供されることによって保存される。ただしこの人間的「資料」は、彼個人の私生活を暴露したり内奥の人格や無意識を露呈したりするような日記として読まれるべきものではない。なぜなら結局のところ、彼が生み出す「資料」とは、即自的な「生」の記録なのではなく、そうした「生」の記録を「嘘」としての芸術の中に捏造する芸術家の想像力の変容の記録であるからだ。普遍的な価値の追求とその内実としての「嘘」とのあいだには、一見すると奇妙なねじれが見てとれる。しかしピカソの「資料」に真の「生」を宿すものがあるとすれば、それはこうした逆説的な芸術的志向性によってもたらされる変容のダイナミズムに他ならないのである。

#### 注

- 1) Ray Anne Kibbey, *Picasso. A Comprehensive Bibliography*, New York

- and London, Garland Publishing, 1977.
- 2) Maurice Bouvier-Ajam, « Picasso et les jeunes », *Europe, revue mensuelle*, numéro spécial consacré à « Picasso », no. 492-493, avril-mai 1970, pp. 80-88.
- 3) T. J. Clark, *Painting of Modern Life : Paris in the Art of Manet and His Followers*, Princeton, Princeton University Press, 1999.
- 4) David Cottington, “The Formation of the Avant – Garde in Paris and London, c. 1880-1915”, *Art History*, vol. 35, issue 3, pp. 596-621.
- 5) Gertrude Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, New York, Harcourt Brace, 1933, p. 88.
- 6) Douglas Duncan, *Picasso's Picasso*, New York, Harper and Brothers, 1961, p. 74.
- 7) Alexander Liberman, “Picasso” (*Vogue*, November 1, 1956), Dore Ashton (ed.), *Picasso on Art: A Selection of Views*, New York, The Viking Press, 1972, p. 86.
- 8) Brassai, *Conversations avec Picasso*, Paris, Gallimard, 1964, p. 162.
- 9) *Ibid.*
- 10) 栗田秀法「王立絵画彫刻アカデミー その制度と歴史」『西洋美術研究』第2号, 1999年, 53-71頁.
- 11) Harrison C. White and Cynthia A. White, *Canvases and Careers : Institutional Change in the French Painting World*, New York, John Wiley & Sons, 1965.
- 12) 三浦篤「十九世紀フランスの美術アカデミーと美術行政 一八六三年の制度改革を中心に」『西洋美術研究』第2号, 1999年, 111-129頁.
- 13) Robert Jensen, *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*, Princeton, Princeton University Press, 1994. Martha Ward, *Pissarro, Neo-Impressionism, and the Spaces of the Avant-Garde*, Chicago, University of Chicago Press, 1996.
- 14) Marcel Duchamp, *Entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris, Somogy Editions d'art, 1995, p. 39. ただしこの作品は同年十月にグレーズやメッツアンジェらの主催による『セクション・ドール』展には展示されている.
- 15) Béatrice Joyeux-Prunel, « L'art de la mesure. Le Salon d'Automne (1903-1914), l'avant-garde, ses étrangers et la nation française », *Histoire & mesure*, vol. 22, no. 1, 2007, pp. 145-182. 次の研究も参照のこと. Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques 1848-1918 : Une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, 2015, pp. 412-419.
- 16) この事実を示すボンビドゥー・センター資料室の未刊行資料についてご教示

くくださった、同資料室司書カミュー・モランドに深謝を申し上げる。なお、そのほか第二次世界大戦前にフランスの美術館に収蔵されたピカソ作品はいずれも購入作品ではなく寄贈作品である。また、これら第二次世界大戦前にフランスの美術館に収蔵された作品の中には、キュビズムやシュルレアリスム期の作品は存在しない。

- 17) Michael C. Fitzgerald, *Making Modernism: Picasso and the Creation of the Market for Twentieth-Century*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1995, pp. 26-30.
- 18) Guillaume Apollinaire, « Picasso, peintre et dessinateur », *La Revue immoraliste*, avril 1905, dans Guillaume Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, tome II, textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin, Paris, Gallimard, 1991, p. 78.
- 19) Guillaume Apollinaire, « Les jeunes. Picasso, peintre », *La Plume*, 15 mai 1905, p. 483.
- 20) Bernhard Geiser, *Picasso, peintre-graveur*, tome I, Berne, Edition Kornfeld, 1990, pp. 26-27.
- 21) David Cottington, *Cubism in the Shadow of War : the Avant-Garde and Politics in Paris, 1905-1914*, New Haven and London, Yale University Press, 1998, p. 49.
- 22) 下記の拙著を参照のこと。『キュビズム芸術史』名古屋大学出版会, 2019年, 33頁。
- 23) Michel Puy, « Les Indépendants », *Les Marges*, juillet 1911, p. 27.
- 24) David Cottington, *Cubism in the Shadow of War*, pp. 87-122.
- 25) 次の研究で様々な事例が紹介されている。Emmanuelle Polack, *Le marché de l'art sous l'occupation, 1940-1944*, Paris, Tallandier, 2019.
- 26) 次の拙著を参照のこと。『キュビズム芸術史』, 495-497頁。
- 27) Simone Téry, « Picasso n'est pas officier dans l'armée française », *Les Lettres Françaises*, no. 48, 1945, p. 6.
- 28) Max Raphael, *Proudhon, Marx, Picasso. Trois études sur la sociologie de l'art*, Éditions Excelsior, 1933.
- 29) Gertje R. Utley, *Picasso : The Communist Years*, New Haven and London, Yale University Press, 2000. Sarah Wilson, *Picasso/Marx and socialist realism in France*, Liverpool, Liverpool University Press, 2013.
- 30) Anon., « Un anniversaire. Picasso a un an de métier dans la poterie », *Traits*, no. 6, Paris, 1948, p. 4
- 31) Hiromi Matsui, "Picasso's Ceramics and French Communist Politics after the Second World War", *Windows on Comparative Literature*, No. 8-9,

- April 2013, pp. 52-64.
- 32) Conversation avec Daniel Henri-Kahnweiler et Picasso à Cannes, 8 juillet 1957, reprise dans Bernadac, 1998, p. 96.
  - 33) Conversation avec Daniel Henri-Kahnweiler et Picasso à Cannes, 9 février 1957, reprise dans Bernadac, 1998, p. 96.
  - 34) Kirk Varnedoe, "Picasso's Self-Portraits", *Picasso and Portrature*, exh. cat., New York, Museum of Modern Art, 1996, pp. 111-179.
  - 35) Cf. パブロ・ピカソ《トップ・ハットをかぶった自画像》1901年. カンヴァスに油彩, 50 × 33cm. 個人蔵. Pierre Daix, Georges Boudaille et Joan Roselet (éds.), *Picasso 1900-1906 : Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1966, V.41.
  - 36) Margaret Werth, "Prepresenting the Body in 1906", in Picasso. *The Early Years, 1892-1906*, cat. exp., Washington, National Gallery of Art, 1997, pp. 277-287.
  - 37) Jerrold Seigel, *Paris bohème. Culture et politique aux marges de la vie bourgeoise, 1830-1930*, Paris, Gallimard, 1991.
  - 38) Varnedoe, "Picasso's Self-Portraits", p. 128.
  - 39) Susan Grace Galassi, *Picasso's Variations on the Masters*, New York, Harry N. Abrams, 1996, pp. 25-37.
  - 40) Christine Poggi, "Doucle Exposures: Picasso, Drawing, and the Making of Gender, 1906-1908", in *Cubism : The Leonard A. Lauder Collection*, Emily Braun and Rebecca Rabinow (éd.), cat. exp., New York, The Metropolitan Museum of Art; New Haven and London, Yale University Press, 2014, pp. 28-39.
  - 41) Yve-Alain Bois, « Picasso the Trickstar », *Picasso Harlequin 1917-1937*, cat. exp., New York, Skira, 2008, p. 28.
  - 42) Maurice de Zayas, « Picasso speaks » [May 1923], Marie-Laure Bernadac et Androula Michaël, *Picasso, propos sur l'art*, Paris, Gallimard, 1998, p. 19.
  - 43) Varnedoe, "Picasso's Self-Portraits", p. 141.
  - 44) Rosalind E. Krauss, *The Picasso Papers*, Cambridge, The MIT Press, 1999, pp. 112-192.
  - 45) Varnedoe, "Picasso's Self-Portraits", p. 144.
  - 46) ピカソの自画像としてのミノタウロス像については、下記を参照のこと。  
Lisa Florman, *Myth and Metamorphosis: Picasso's Classical Print of the 1930s*, Cambridge and London, The MIT Press, 2000, pp. 140-195.
  - 47) Claire Barbillon, *Le relief au croisement des arts du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris,

Éditions A. et J. Picard, 2014, pp. 168-169.

- 48) こうした虚像としての影の性質は、プラトン主義的な観点から批判の対象にもなりえた。例えばストイキツァがザントラルトの版画とそのテキストに対して示した次の解釈を参照のこと。ヴィクトル・ストイキツァ『影の歴史』岡田温・西田兼訳、平凡社、2008年、158頁。
- 49) この作品と影についての分析は下記を参照のこと。Varnedoe, “Picasso’s Self-Portraits”, p. 149. Anne Baldassari, « Picasso ou l’insurrection de la peinture », dans Anne Baldassari (dir.), *Picasso surréaliste*, cat. exp., Riehen-Basel, Fondation Beyeler, Paris, Flammarion, 2005, p. 174. ヴィクトル・I・ストイキツァ『影の歴史』岡田温司・西田兼訳、平凡社、2008年、146-156頁。
- 50) Brassäi, *Conversation avec Picasso*, Paris, Gallimard, 1964, p. 123.